

## La historia del arte como relato. Momentos de tensión entre tradición e innovación en el arte argentino de los años cincuenta<sup>1</sup>.

Florencia Suárez Guerrini

La emergencia de un producto artístico que reviste un grado de novedad en un campo cultural dado, sea un género, un lenguaje, una tendencia o un procedimiento técnico, conlleva el despliegue de un conjunto de nociones teóricas, clasificaciones estilísticas y designaciones inéditas, con el fin de otorgarle a ese objeto nuevo un lugar en un relato histórico ya estabilizado. Ante la irrupción de nuevos dispositivos artísticos, cuyo ejemplo más paradigmático resulta la obra de vanguardia, aparece la necesidad de rotular y de organizar esos productos dentro del orden de lo previsible, es decir, en el marco de un relato artístico en vigencia. Esta tensión entre *tradición* e *innovación*<sup>2</sup> constituye uno de los problemas historiográficos centrales y llama la atención sobre los procedimientos constructivos de esos relatos<sup>3</sup>.

El historiador del arte alemán George Kubler<sup>4</sup> encuentra en la manera de segmentar la extensión del tiempo, la función primordial del historiador. Poner coto al *continuum* temporal es también tomar decisiones sobre cuándo empieza y cuándo se da por terminada una narración histórica. La tarea de dar forma al tiempo, supone el despliegue de un conjunto de estrategias y de regulaciones<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> La presentación de esta ponencia en el III Encuentro de Historiadores del Arte (Santiago de Chile, 29 y 30 de noviembre de 2005) se debió, en muy buena parte, al apoyo recibido por Secretaría de Cultura de la Nación de Argentina, a través de su Programa de Becas y Ayudas.

<sup>2</sup> Pierre Francastel es uno de los autores que más ha problematizado la relación entre tradición e innovación, con especial interés en los sistemas de representación del espacio pictórico (en: *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico del Renacimiento al Cubismo*. Madrid. Editorial Cátedra, 1984 [1950].

<sup>3</sup> Parte de estas consideraciones surgen como resultado de trabajos anteriores, en los que he abordado el marco general de la problemática (la construcción de la historia del arte como relato, y las relaciones entre la historiografía y la crítica de arte) aplicado a otros objetos de estudios: "Arte argentino de los años noventa. Discurso crítico y relatos sobre el arte". VI Jornadas Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró". Facultad de Filosofía y Letras, UBA. (en prensa); "La construcción del arte argentino de los '90 en la crítica". VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica. Discursos Críticos (en prensa) y "El aura de la vanguardia. Sobre los dorados años sesenta", Revista Figuras 4, IUNA, Buenos Aires (en prensa).

<sup>4</sup> George Kubler, *La configuración del tiempo*. Madrid. Ed. Nerea, 1988 [1962].

<sup>5</sup> Otros textos que han sido consultados para delinear el marco teórico de este trabajo son: Hayden White. *El contenido de la forma. Narratividad, discurso y representación histórica*. Buenos Aires, Ediciones Paidós, Colec. Paidós Básica

En los relatos historiográficos, encontramos que una de las operaciones más frecuente es la sistematización estilística.

A pesar de que la noción de estilo resulta inestable, en términos de Kubler, la misma ha servido para generar una *ilusión de orden clasificado*<sup>6</sup>, como elemento invariable para la demarcación de los cambios y los ritmos del tiempo. Así, los estilos históricos se han conformado para describir culturas, períodos, regiones, objetos y autores.

Pero, si bien el estilo es una cualidad utilizada para identificar la *firma* de un individuo o de un grupo, existen también ciertos componentes que no se presentan constantes o permanentes de una *manera de hacer*. Los rasgos que caracterizan la producción individual de un autor, por ejemplo, pueden variar a lo largo de su historia productiva. En este sentido, un estilo no constituye un mero instrumento de adjudicación y clasificación útil para historiadores del arte y críticos. Como señala el filósofo Nelson Goodman:

“El que el estilo sea, por definición, característico de un autor, de un período, de una región o de una escuela, no lo reduce a un mero mecanismo de atribución, sino que, por el contrario (...) esa identificación es un paso preliminar o un auxilio para la percepción del estilo, o es también uno de sus resultados derivados”<sup>7</sup>.

Por esto, las adjudicaciones de un producto artístico a un autor, lugar o época, sólo se hacen posibles si forman parte del *horizonte de expectativas* que pudiera desplegarse en el lugar del analista que construye esa relación. Así lo sugiere Goodman: “*Aquello que nos encontramos o aquello que alcanzamos a hacer depende en gran medida de lo que buscamos y de cómo los buscamos*”<sup>8</sup>.

En esta perspectiva, podemos postular que, entre todos los procedimientos disponibles para dar orden histórico a la producción artística argentina, la catalogación de estilos y más aún, la sucesión de luchas estilísticas por el dominio de la escena de cada momento ha sido la estrategia más utilizada por la historiografía artística nacional.

---

Nº58, Barcelona, 1992; Paul Ricoeur. *Historia y narratividad*. Barcelona-Buenos Aires-México. Paidós, 1999. [1978]; Roger Chartier. *Escribir las prácticas*. Manantial, Bs. As., 1996 y Roland Barthes. “El discurso de la historia”, en: *Ensayos estructuralistas*. Bs.As. Centro Editor de América Latina, 1971.

<sup>6</sup> G. Kubler, op. cit.

<sup>7</sup> Nelson Goodman. *Maneras de hacer mundos*. Madrid. La balsa de la medusa. 1990, p. 63

<sup>8</sup> Op.cit., p.65.

Esta presentación pretende dar cuenta, parcialmente, del proceso por el cual la aparición de un nuevo producto en el campo artístico argentino de mediados de los años cuarenta y principios de los cincuenta, fue previamente polemizada en el terreno de la crítica de medios gráficos, antes de que ese objeto sea incorporado a los relatos del arte nacional.

Como planteaba al comienzo, la profusión de nominaciones, categorías estilísticas y planteamientos estéticos nuevos en el ámbito de la historia y la crítica de arte, está estrechamente vinculada a la instancia rupturista que supone el ingreso de la vanguardia en un terreno dado. La fractura que introduce la operatoria vanguardista no se visualiza sólo en la aparición de nuevos productos artísticos, sino también, en esos otros discursos sobre el arte, motivados por el interés de producir una palabra reflexiva que describa el objeto de la innovación. Sin embargo, ese esfuerzo por la toma de la palabra no suele discurrir consensuadamente; y así como la vanguardia lleva el germen combativo en sí misma, los debates estéticos generados en su entorno, se revelan también como espacio de luchas estilísticas.

En relación con el arte argentino, los metadiscursos del arte, históricos y críticos, han localizado esos grandes momentos de tensión estilística, especialmente en las décadas del veinte, del cuarenta y del sesenta. Respecto de la década del veinte, es en los textos de la crítica publicados en medios gráficos (Wechsler, 2003), donde se registra la confrontación entre una vanguardia estética centrada en los planteamientos formales introducidos por los movimientos europeos, con una vanguardia política, reivindicadora de un arte de contenidos sociales y de retórica *realista*<sup>9</sup>.

Alrededor de los años sesenta -aunque en términos muy diferentes a los de la década del veinte-, vuelven a aparecer las oposiciones entre una vanguardia estética y una vanguardia de compromiso político<sup>10</sup>. Sin embargo, la introducción de comportamientos artísticos nuevos como el *happening* y de nociones como *desmaterialización*, *arte procesual* y *arte efímero*, entre otras,

---

<sup>9</sup> Diana Wechsler. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. Buenos Aires (1920-30). Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payó". Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, 2003.

<sup>10</sup> Véase: Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001 y Koldobsky, Daniela. "Escenas de una lucha estilística", en: *Memoria del arte/memoria de los medios*. Revista *Figuraciones*. IUNA. Área de Crítica de Arte. Bs.As. Asunto Impreso, 2003.

provocarán una cantidad de posiciones críticas enfrentadas que polemizarán también en torno del estatuto de la obra de arte. Así, en el ámbito de la crítica, se enunciarán posturas radicales, ratificadas en expresiones que entrañan una valoración negativa como “*no-arte*” o “*anti-arte*”.

La década del cuarenta suele ser reconocida por los metadiscursos como el advenimiento de la segunda vanguardia nacional y como la primera tendencia auténticamente abstracta, puesto que propuso la formulación de un arte no- representativo, centrado exclusivamente en el repertorio lingüístico explorado ya por los movimientos abstractos europeos anteriores. En principio, los artistas implicados en la tendencia (Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Claudio Girola y Rhod Rothfuss, entre muchos otros)<sup>11</sup> adoptaron para sí el término “concreto”. La designación había sido acuñada por los artistas europeos Theo Van Doesburg y Max Bill. Aludía a una práctica que, si bien se inscribía en la tradición abstracta, aspiraba a diferenciarse de ésta como orientación general, concentrándose en procedimientos constructivos racionales, basados estrictamente en las formas geométricas, y en las leyes de la física y de la percepción. La pretensión de constituir una práctica objetiva y científica, postulaba no solamente una oposición total a la tradición figurativa, sino además, el rechazo por la operación de síntesis de la naturaleza ejercitada por cierta rama de la abstracción, que es asumida como un resabio de evocación mimética

Motivados por disidencias internas, los artistas argentinos alistados hacia 1944 en la tendencia concreta formarán, un par de años más tarde, dos grupos diferenciados: la *Asociación Arte Concreto-Invención*, liderada por Tomás Maldonado y el *Movimiento Madí*, encabezado por Gyula Kosice. En el año 1947, habrá otro desprendimiento y Raúl Lozza pasará a constituir el *Perceptismo*. A pesar de su origen común, las tres agrupaciones establecerán un diálogo abierto de fuerte oposición a lo largo de su vida productiva, tal como

---

<sup>11</sup> A mediados de la década del '40, los artistas enrolados en el *concretismo* compartían ciertos presupuestos estéticos comunes enunciados como férrea oposición a la tradición figurativa, expresionista, romántica, metafísica, surrealista y a las tendencias asociadas a los *realismos* y al *arte de compromiso político*. Estaban nucleados en torno a la revista *Arturo*, publicación que si bien no sobrevivió a su primer número, se constituyó en el órgano fundacional del movimiento concreto en el Río de La Plata.

registran sus textos programáticos: el *Manifiesto Invencionista*, el *Madí* y el *Perceptista*<sup>12</sup>.

El interés por fijar una posición estética clara y, a la vez, por diferenciarse de los otros, condujo a cada uno de estos grupos a formular definiciones, rasgos estilísticos y mecanismos constructivos de características singulares.

En estos enfrentamientos, no obstante, no estaba comprendida solamente la palabra de los artistas. La discusión por la especificidad estilística, implicaba una especificación terminológica, y en este plano de la contienda, los críticos se vieron afectados directamente.

La polémica que me interesa abordar se desarrolló entre los años 1951 y 1952, en la arena de la *Revista Sur*, fundada en 1931 y dirigida por la escritora Victoria Ocampo<sup>13</sup>. Desde su etapa inaugural se presentó como una publicación cultural que intentaba abarcar todas las áreas del panorama artístico argentino e internacional: la literatura, las artes visuales, el teatro y la música. Incluía artículos de crítica, reseñas bibliográficas, correspondencias y ensayos escritos por los intelectuales nacionales e internacionales, con mayor visibilidad de la época, como José Ortega y Gasset, Virginia Woolf, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges y la misma Victoria Ocampo<sup>14</sup>.

Como en la mayoría de las publicaciones del tipo, *Sur* incluía el debate sobre distintos aspectos culturales. Sin embargo, su estilo se mantenía bastante alejado del carácter *irreverente* de algunas de las revistas culturales que habían sido el escenario privilegiado de las vanguardias del veinte<sup>15</sup>.

En este sentido, las partes involucradas en la discusión que trataré aquí, hicieron explícito su interés por mantener las *buenas maneras*, estilo que era habitual entre figuras de la cultura que no sólo se profesaban admiración mutua, sino que, además, ocupaban desde la década del '20 el mismo frente

---

<sup>12</sup> El Manifiesto Invencionista fue publicado en la revista *Arte Concreto Invención*, en 1946; el Madí, en la revista *Madí*, N°0, en 1947, y el Manifiesto Perceptista, apareció en 1948, en el catálogo de la Primera Exposición de Pintura Perceptista. Los textos fueron firmados por Tomás Maldonado, Gyula Kosice y Raúl Lozza, respectivamente.

<sup>13</sup> El último número de *Sur* se editó en 1992.

<sup>14</sup> Según Jorge B. Rivera eran cuatro los objetivos de la revista: "1) dar a conocer a escritores de alto nivel, nacionales y extranjeros, 2) contribuir a la difusión de aspectos relevantes de la cultura europea contemporánea (...), 3) convertirse en un foro para la discusión y difusión de las problemáticas y los valores culturales de América Latina, y 4) privilegiar el valor literario de los textos por encima de las consignas o alineamientos ideológicos, confesionales o estéticos" (en: Jorge G. Rivera. *El periodismo cultural*. Buenos Aires. Paidós, 1995).

<sup>15</sup> Véase Weschler, D. *Papeles en.....*

en defensa de un arte moderno<sup>16</sup>. Pero el tono amable y respetuoso de la disputa, no evitó su carácter polémico.

El debate comienza con una carta abierta dirigida por el historiador y crítico del arte argentino Julio E. Payró al teórico y crítico español Guillermo de Torre, publicada en la revista *Sur*, en el año 1951 y titulada: “¿Arte abstracto o arte no objetivo? Carta abierta a Guillermo de Torre”<sup>17</sup>. La carta de Payró surge como respuesta a observaciones efectuadas previamente por de Torre, publicadas en el catálogo de una exposición del artista uruguayo Joaquín Torres García. En el catálogo, de Torre objetaba la insistencia de Payró en la utilización de los términos “arte no-objetivo” y “arte no-figurativo”, como reemplazo de “arte abstracto”, cuyo uso, según de Torre, se venía aplicando convencionalmente.

Payró había usado esas designaciones en un artículo de la revista *Sur* Nº177, a propósito de la primera exhibición del recién inaugurado Instituto de Arte Moderno. La exposición reunía un conjunto de obras de artistas franceses, que habían sido presentadas como “abstractas” por el crítico Léon Degand - prologuista del catálogo- en los términos de que no invocaban “ni en sus fines ni en sus medios las apariencias visibles del mundo”. La remisión de ese calificativo a las obras referidas, había sido el motivo de la objeción de Payró, para quien -y como habían concebido los artistas concretos-, aquella pintura o escultura que no aludiera en nada a las apariencias visibles del mundo no merecería llamarse abstracta sino “no-objetiva” o “no-figurativa”.

En su defensa, Payró desplegó su argumentación focalizada en los aspectos fundacionales relativos a los orígenes y a las funciones de los términos comprendidos en la discusión. Refutando a de Torre, sostuvo que no habría sido Rodchenko sino Kandinsky el promotor inaugural del “arte no-objetivo”, nominación que, además, habría ingresado por éste a la escena artística local y no desde EEUU, como postulaba el crítico español. Por otra parte, encontraba objetable el señalamiento de de Torre, según el cual, la precisión del vocablo “abstracción” estaría fundamentada en la manera con

---

<sup>16</sup> Los dos protagonistas de la polémica, Julio E. Payró y Guillermo de Torre, se habían desempeñado como críticos en las publicaciones culturales de vanguardia que, en los años veinte, abogaban por un arte moderno asociado a los movimientos europeos. Aunque ocupando tribunas diferentes, desde el diario *La Nación* y la revista *Nosotros*, el primero, y desde la revista *Proa*, el segundo, ambos detentaban una trayectoria compartida como promotores de las nuevas tendencias estéticas. (Véase Weschler, op.cit.).

<sup>17</sup> La carta de Payró dirigida a de Torre fue publicada en el número 202 de *Sur*, pp.87-91, el 15 de julio de 1951.

que los artistas “iniciadores” de la tendencia se habían autodenominado. Más bien, atribuía esto a la “confusión general” que había sido introducida por la crítica francesa del momento. Y en el plano local, reiteraba que el hecho de que los artistas se nombraran a sí mismos: *abstractos*, *concretos*, *madí* o *perceptistas*, no le impedía dar al conjunto de esas orientaciones el apelativo de “no-objetivos”.

Como contrapartida a la carta de Payró, y publicada en el mismo número de la revista *Sur*, apareció la “Respuesta a Julio E. Payró” escrita por Guillermo de Torre<sup>18</sup>. En ella, el crítico español retoma algunas de las observaciones ya vertidas por él en artículos anteriores, en las que expresaba su preocupación por la imprecisión terminológica que afectaba a todas esas tendencias incluidas, con carácter general, en la abstracción. De Torre era miembro del grupo de Altamira, había participado activamente en el Congreso realizado en Santillana del Mar (España), donde se habían debatido diversas cuestiones que afectaban a la abstracción<sup>19</sup>.

Una de las reflexiones centrales surgida del Congreso de Altamira y que de Torre recupera de las palabras del crítico italiano Alberto Sartoris es que: “Un arte más o menos abstracto (...) ha existido siempre”, y agrega: “desde el arte musulmán a la tapicería y a la alfarería de muy diversas épocas”<sup>20</sup>. Éstas y otras apreciaciones habían sido ya expresadas por de Torre en un artículo publicado en el periódico argentino *La Nación* en junio de 1950, titulado “De las cuevas de Altamira a la pintura abstracta. Un arte que no ha encontrado su nombre”. En esta perspectiva, consideraba más acertado el término “arte absoluto”, propuesto por Sartoris, o el de “metapintura”, sugerido por él mismo, que los defendidos por Payró, por implicar éstos un valor negativo.

---

<sup>18</sup> Antes de su llegada a Argentina, en 1927, Guillermo de Torre ya estaba asociado a los movimientos de vanguardia literaria españoles. Fue miembro fundador de *La Gaceta Literaria ibérica –americana-internacional. Letras: Arte: Ciencia. Gran periódico quincenal*. La historiografía literaria lo considera el introductor del *Ultraísmo* en América, corriente literaria de vanguardia española e hispanoamericana. Se desempeñó como crítico de arte en la revista argentina *Proa* a mediados de los años veinte. A raíz de un artículo que publica en la revista, titulado “Neodadaísmo y Superrealismo”, dice Diana Wechsler: “El artículo de Guillermo de Torre cumple la función de poner al día al lector sobre los debates estéticos-artísticos que se están dando en Europa, detallando los medios desde los que se discute, y los términos de la discusión” (en: *Papeles en...p.153*).

<sup>19</sup> La Escuela de Altamira, fue fundada en la primera reunión realizada en Santillana del Mar, en 1948, que congregó a artistas y críticos a debatir sobre la situación del arte español contemporáneo, en plena etapa franquista. Los miembros fundadores fueron el alemán Mathías Goeritz, Ricardo Gullón, Rafael Santos Torroella, Eduardo Westerdahl, Angel Ferrant y el italiano Alberto Sartoris, entre otros. Bajo una mirada humanística del arte, asumían las pinturas de las cuevas de Altamira como símbolos abstractos transhistóricos y universales. Este enfoque supuso, además, el establecimiento de lazos genealógicos entre las pinturas prehistóricas y la abstracción geométrica y la posibilidad de un “arte absoluto” como síntesis de todas las artes.

<sup>20</sup> Citado por Guillermo de Torre en: “Respuesta a Julio E. Payró”, *Sur*, N°202, 15/VII/1951, p.93.

Pero los dos críticos parecieron coincidir cuando el español se cuestionó el problema de adscribir a un término de manera definitiva. Los propios artistas involucrados en la tendencia no sólo habían hecho un uso indiscriminado de las designaciones, sino además, la historia artística de muchos de ellos evidenciaba su incursión en prácticas diversas, hasta incluso opuestas, alternando, como en el caso del escultor español Angel Ferrant, la “no-figuración” con el “estilo representativo”. Esta comprobación a la que llega de Torre, le valió a Payró la recusación de la figura de autoridad que había impuesto en Kandinsky, como árbitro en la disputa terminológica. Este artista había surgido en el contexto del expresionismo; mientras que Mondrian había formado parte en 1931 del grupo *Abstracción-creación-no representación*, nombre que de Torre encontraba gravemente difuso; y por último, Jean Arp, que habiendo participado también en ese mismo grupo, sería uno de los cultores del dadaísmo, y luego del movimiento surrealista.

La polémica concluyó en parte, cuando de Torre resolvió aceptar, provisionalmente, la expresión *arte no-figurativo*, “reemplazando así la más vaga y equívoca de arte abstracto”. Pero una nueva polémica se iniciaba cuando el crítico argentino, haciendo caso de la propuesta de su oponente, determinó trasladar la discusión a un grupo de expertos reunidos en la Escuela de Altamira y a los artistas y críticos convocados en torno a la tendencia. Con este fin, Payró lanzó una encuesta que contenía tres preguntas provocadoras: “1. ¿Cree usted efectivamente que el término arte abstracto, utilizado hasta hoy más generalmente, es verdaderamente impropio, impreciso y debe reemplazarse en el sucesivo por el de arte no figurativo, sin perjuicio de acoger también, dentro de este común denominador, otros nombres que sirvan para designar tendencias más particulares?; 2. En caso contrario ¿qué nombre sugeriría usted, recomendable por su exactitud y susceptible de encontrar fácil aceptación?; 3. ¿Cuál es, a su parecer, el sentido y el porvenir del arte no figurativo en relación con el arte representativo?”<sup>21</sup>

Las preguntas y las respuestas, publicadas en *Sur*, entre marzo y abril de 1952, registraron posiciones encontradas. Críticos y artistas nacionales y extranjeros, como el español Angel Ferrant, el alemán Matías Goeritz, el

---

<sup>21</sup> La encuesta junto a las respuestas aparecieron en *Sur*, número 209-210, marzo/abril de 1952, pp.157-168.



uruguayo Vicente Martín y los argentinos, Cayetano Córdova Iturburu, Manuel Mujica Láinez, Juan del Prete, Gyula Kosice y Tomás Maldonado, se debatían una vez más acerca de la problemática terminológica, revisando tradiciones artísticas, discutiendo cuestiones filológicas, estableciendo lazos genealógicos o asumiendo posturas estéticas. A pesar de las divergencias, el interés por encontrar un nombre preciso, para definir con exactitud una práctica del arte que aún se advierte inabordable plenamente, aparece como un denominador común.

### **Consideraciones finales**

Como formulaba al principio de este trabajo, cuando un objeto artístico inédito irrumpe en un campo ya consolidado, fenómeno que localizábamos privilegiadamente en los momentos de vanguardia, aparece en los metadiscursos del arte la necesidad de clasificar, de rotular, de adscribir esa *manera de hacer* nueva a un nombre que las defina. Frente a este requerimiento, la crítica suele echar mano de la tradición historiográfica reciente, operación que pudimos observar con relación al litigio arte abstracto/arte no objetivo. La remisión a la figura de autoridad, la preocupación por esclarecer los orígenes fundacionales de la tendencia, la delimitación de rasgos estilísticos propios, el establecimiento de lazos genéticos con ciertas tendencias del pasado, son parte de este procedimiento.

No obstante, la evidencia de que el sistema categorial vigente no alcanza para dar cuenta de las peculiaridades del objeto nuevo, provoca el surgimiento de nomencladores inéditos. Si bien la aplicación y el uso de las “etiquetas estilísticas” –en términos de Ernst Gombrich-<sup>22</sup> no está clausurado en su momento de emergencia, éstas serán discutidas y redefinidas por la crítica, podrán pasarán al olvido como los términos “arte absoluto” de Sartoris o el de “metapintura” de de Torre, o se incorporarán, más tarde, a un capítulo

---

<sup>22</sup> Ernst Gombrich, “Norma y forma”, en: *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid. Alianza Editorial, 1984, p.209.

dentro de un relato del arte ya estabilizado, como son los casos del *arte concreto* o del *arte no- figurativo* en la historiografía argentina.

Las posturas críticas comprendidas en el debate, evidenciaron la imposibilidad de que una novedad artística pueda describirse desde un grado cero, y al mismo tiempo sugieren que, al momento de establecer una palabra sobre ese objeto de innovación, el recurso a la tradición resulta inevitable.

## Bibliografía

- Barthes, R. "El discurso de la historia", en: *Ensayos estructuralistas*. Bs.As. Centro Editor de América Latina, 1971.
- Chartier, R. *Escribir las prácticas*. Manantial, Bs. As., 1996
- Eujanian, A. *Historia de Revistas Argentinas. 1900-1950. La conquista del público*. Buenos Aires. Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
- Frye, N. *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila. Caracas, 1991.
- Goodman, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid. La balsa de la medusa, 1990.
- Koldobsky, D. "Escenas de una lucha estilística", en: *Memoria del arte/memoria de los medios*. Revista *Figuraciones*, N°1-2. IUNA. Área de Crítica de Arte. Bs.As. Asunto Impreso, 2003.
- Kubler, G. *La configuración del tiempo*. Madrid. Ed. Nerea, 1988 [1962].
- Rivera, Jorge B. *El periodismo cultural*. Buenos Aires. Paidós, 1995.
- Ricoeur, P. *Historia y narratividad*. Barcelona-Buenos Aires-México. Paidós, 1999. [1978].
- Sosnowski, S. (editor). *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Buenos Aires. Alianza Editorial, 1999.
- Steimberg, O. "Género-estilo-género: diez proposiciones comparativas", en: *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires. Ed. Atuel, 1993.
- Wechsler, D. B. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-30)*. Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payó". Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, 2003.
- White, H. *El contenido de la forma. Narratividad, discurso y representación histórica*. Buenos Aires, Ediciones Paidós, Colec. Paidós Básica N°58, Barcelona, 1992.